Les avatars du mythe dans le théâtre sanskrit

Basile LECLÈRE
Université Lyon III

Résumé : Matrice des arts de la scène de l'Inde ancienne et contemporaine, le *Nāṭyaśāstra* attribué au sage Bharata (1er-2e s. ap. J.-C.) enseigne que le théâtre sanskrit est étroitement lié au mythe dès sa plus lointaine origine : ce sont en effet les dieux eux-mêmes qui, selon ce traité, ont créé ce spectacle afin d'édifier les hommes pervertis par la décadence des temps. C'est aussi dans la multitude des mythes indiens que les dramaturges sont invités par le compilateur du traité à puiser l'intrigue de plusieurs des genres dramatiques recensés, à commencer par le plus prestigieux et le plus productif d'entre eux : le *nāṭaka* ou drame héroïque. Mais il est un mythe en particulier qui n'a cessé de nourrir le théâtre sanskrit, l'épopée de Rāma telle que Vālmīki l'a retracée dans le *Rāmāyaṇa*, et une étude des pièces conservées montre comment les dramaturges ont su l'enrichir au fil de siècles par des variations, des innovations, voire des réécritures tout à fait originales.

Mots-clés : théâtre, mythe, avatars, sanskrit, Inde, dieux, divinités, Natyasastra

Utilisé en langage courant pour désigner tout type de métamorphose, le terme avatar désigne dans sa langue d'origine, le sanskrit, une « descente » (*avatāra*, de avaṭ̄ « descendre »), en particulier celle du dieu Viṣṇu dans le monde des hommes dès que l'univers est mis en péril par des êtres démoniaques tels que les Asuras ou les Rākṣasas. Le sens de « métamorphose » vient du fait que Viṣṇu a assumé différentes formes lors de ces descentes, en fonction des circonstances : il s'est ainsi fait poisson pour sauver l'humanité du déluge, homme-lion pour tuer un démon que ne pouvait tuer aucune créature existante, ou encore simple homme, sous le nom de Rāma, pour venir à bout du Rākṣasa Rāvaṇa qui n'avait pas jugé nécessaire de se prémunir des humains en demandant l'invulnérabilité au dieu Brahmā[1].

[1] Rāvaṇa avait inclus dans son vœu serpents et oiseaux aux côtés des différentes catégories d'êtres surnaturels, mais omis les autres espèces animales : c'est pour cette raison que les dieux engendrent singes et ours afin de prêter main-forte à l'avatar de Viṣṇu dans sa lutte contre le démon. Le Soleil et le Vent vont ainsi avoir pour fils respectifs Sugrīva et Hanumān (*cf.* Le *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, p. 3637, 40-42, 1247, 1750).

Si cette notion d'avatar est étroitement liée à Viṣṇu, dieu chargé de préserver la stabilité de l'univers, elle a également pu s'étendre à de nombreuses autres divinités du panthéon hindou, comme Śiva[2], et elle se trouve même appliquée au théâtre dans le mythe d'origine que contient le *Nāṭyaśāstra*, un monumental traité indien des arts de la scène attribué au sage Bharata et daté des premiers siècles de l'ère chrétienne.



Fig. 1 : Trois avatars de Viṣṇu (la tortue, le poisson, Hayagrīva). Palais d'Orchha (Madhya Pradesh). Photo de l'auteur, 2008.

C'est en effet pour sauver l'humanité décadente que les dieux ont conçu l'idée même du théâtre. Puisque les hommes deviennent trop dépravés pour étudier les quatre Vedas, textes liturgiques au fondement de l'ordre social et cosmique dans la société hindoue, il faut en reformuler la substance dans un cinquième Veda qui sera directement accessible à tous et toutes par les sens de la vue et de l'ouïe. Le roi des dieux, Indra, demande donc au vénérable Brahmā de créer un tel Veda ; ce dernier s'exécute et façonne le théâtre en empruntant le texte au *Ṛgveda* (recueil d'hymnes), la musique au *Sāmaveda* (recueil de mélodies), les registres de jeu au *Yajurveda* (recueil de formules sacrificielles), et les émotions esthétiques à l'*Atharvaveda* (recueil de formules magiques). Il lui donne un nom, *nāṭya*, et lui associe les prescriptions morales des traités (*śāstra*) ainsi que la matière mythologique des épopées (*itihāsa*). Les dieux vont alors perfectionner le théâtre par la pratique, en édifiant une salle et en y faisant représenter par les fils de Bharata et les nymphes célestes connues sous le nom d'Apsaras les premiers drames écrits par Brahmā lui-même ou son épouse Sarasvatī, déesse de l'éloquence. Entre autres améliorations, Bharata ajoute au chant et à la musique un troisième art auxiliaire, la danse, sur la suggestion du dieu Śiva. Ainsi érigé en art total, le théâtre peut dès lors être transmis aux hommes, et c'est une double circonstance qui en fournit le prétexte : d'une part, les fils de Bharata ont été maudits par les sages pour s'être moqués d'eux à travers des pièces satiriques ; d'autre part, un mortel, le roi Nahuṣa, est admis au ciel et sollicite des dieux la grâce de pouvoir faire donner des représentations dans son propre palais sur terre. Petit-fils du roi Purūravas et de l'Apsaras Urvaśī, il avait en effet eu l'occasion dans son enfance de voir jouer par sa grand-mère des pièces de théâtre, et il éprouvait la nostalgie de cet art depuis que la nymphe avait regagné le ciel. Bharata promet alors à ses fils qu'ils

[2]Sur l'extension de la notion d'avatar, voir par exemple Kloetzi et Hiltebeitel 2004 : 564.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

seront délivrés de leur malédiction s'ils répondent au souhait du roi en allant dans le monde des hommes enseigner l'art dramatique. Voilà comment le théâtre descendit du ciel pour le plaisir et l'instruction du genre humain[3].

À l'origine du théâtre sanskrit était donc le mythe, d'après le *Nāṭyaśāstr*a : c'est dans des circonstances mythiques qu'il est apparu, et c'est de récits mythologiques qu'il a été nourri dès ses commencements. Avec cet art, ce sont aussi les héros de la mythologie qui descendent sur terre et s'incarnent sur scène devant les yeux des spectateurs : par exemple, les amours de Purūravas et Urvaśī, qui jouent un rôle crucial dans cette transmission du théâtre, forment l'intrigue de *Vikramorvaśī* ou « Urvaśī conquise par la vaillance », l'un des trois drames écrits par Kālidāsa, le plus grand dramaturge de l'Inde classique.

Ainsi le mythe a-t-il toujours conservé un lien privilégié avec le théâtre, comme le montrent aussi bien les sources théoriques que les œuvres dramatiques qui nous sont parvenues. C'est qu'à l'instar de Viṣṇu, les mythes prennent toutes sortes de formes pour s'incarner sur scène, et conservent ainsi leur pouvoir de séduction et de fascination au fil des siècles, comme l'illustre parfaitement celui qui a été le plus souvent adapté au théâtre, à savoir le mythe de Rāma.

1 Le mythe, matériau privilégié du théâtre sanskrit

1.1 Intrigue célèbre et intrigue inventée dans la théorie théâtrale

Dès le début de l'ère chrétienne, toute la science du théâtre se trouve compilée dans un traité monumental en trente-sept chapitres, le *Nāṭyaśāstra* : son auteur présumé, Bharata, y décrit non seulement les origines légendaires de cet art, mais aussi, parmi bien d'autres sujets, les modalités de jeu, les techniques de danse ou encore la construction d'une salle de théâtre. Il consacre également tout un développement aux règles encadrant l'écriture des pièces de théâtre, et c'est sur ce dernier point que vont se concentrer les traités ultérieurs, à commencer par le *Daśarūpaka* de Dhanaṃjaya (10^{e} s.), lequel, comme son titre l'indique, décrit les dix (*daśa*) genres dramatiques (*rūpaka*) recensés dans la théorie classique.

Pour présenter et distinguer les uns des autres ces dix genres, les théoriciens ont eu recours à différents critères, tels que le nombre d'actes (*aṅka*) qu'ils comportent ou les émotions (*rasa*) qu'ils sont censés communiquer au public. Mais, dès l'époque du *Nāṭyaśātra*, deux critères ont été privilégiés : la nature du sujet (*vastu*)[4] et l'identité du héros (*nāyaka*). Ce sont eux que Bharata énonce en priorité pour définir le *nāṭaka*, le premier des dix genres dramatiques :

[3] Le texte du *Nāṭyaśāstra* souligne ce processus avec plusieurs formes dérivées des verbes avaṭ̄ « descendre » et nipat « tomber » (*cf.* Bansat-Boudon 2004 : 84 n. 52). Pour un exposé plus détaillé de ce mythe d'origine, qui est relaté en deux temps dans le *Nāṭyaśāstra*, la création du théâtre par les dieux figurant au chapitre I, et la descente de cet art dans le monde des hommes aux chapitres XXXVI et XXXVII, voir Bansat-Boudon 2004.

[4] Adapté par le dramaturge pour la scène, le sujet prend la forme d'une intrigue (*itivṛtta*) aussi considérée comme le corps (*śarīra*) du drame (NŚ XIX. 1, *cf.* Lévi 1963 : 30 ; Bansat-Boudon 1992 : 127129).

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

> « Ce que l'on nomme *nāṭaka*, c'est un drame qui a un sujet et un cadre célèbres, et aussi un héros célèbre et noble ; il retrace les aventures d'un descendant de sages royaux auquel les dieux peuvent venir en aide ; il est rempli de péripéties et de succès divers, tels que la prospérité et les galanteries amoureuses ; il abonde en scènes d'introduction et en actes. Ce que l'on nomme *nāṭaka*, ce sont les aventures des rois, qui connaissent à de nombreuses reprises l'alternance d'événements heureux et malheureux, et qui inspirent des émotions variées à travers leurs actions et leurs sentiments. »[5]

Le mot-clé de cette définition est « célèbre » (*prakhyāta*), qui caractérise à la fois le sujet, le cadre et le héros du drame. Cet adjectif est le participe passé passif du verbe *prakhyā*, « raconter » : est célèbre, en d'autres termes, ce qui a fait l'objet d'un récit et dont la notoriété s'est par conséquent largement répandue. Ce mot englobe donc aussi bien la matière épique que les recueils de mythes ou les cycles de contes. Il a pour synonyme un autre participe passé passif, *prasiddha*, « renommé », qu'Abhinavagupta utilise pour expliciter cette définition du *nāṭaka* dans son commentaire du *Nāṭyaśāstra*, l'*Abhinavabhāratī* (10e s.) : « le fait d'être renommé se produit avec une renommée de trois sortes : tel individu agit de telle sorte à tel endroit »[6].

À l'inverse, le second genre dramatique de la liste établie par Bharata, le *prakaraṇa*, se caractérise par l'invention de l'intrigue et du protagoniste :

> « Ce que les sages doivent reconnaître comme un *prakaraṇa*, c'est le drame dans lequel le poète produit (*prakurute*), par sa propre puissance créatrice, un sujet, une intrigue et aussi un héros créés de toutes pièces (*autpattika*). Ce genre dramatique est aussi connu sous le nom de prakaraṇa parce qu'il présente (*prakaroti*) un texte poétique qui ne vient pas des sages et ne doit pas être emprunté, qui est pourvu d'événements secondaires n'ayant jamais eu lieu, et dont le sujet et le germe ont été créés de toutes pièces (*utpanna*). »[7]

---

[5] *prakhyāta-vastu-viṣayaṃ prakhyātodātta-nāyakaṃ caiva | rājarṣi-vaṃśya-caritaṃ tathaiva divyāśrayopetam || nānā-vibhūtibhir yutam ṛddhi-vilāsādibhir guṇaiś caiva | aṅka-praveśakāḍhyaṃ bhavati hi tan nāṭakaṃ nāma || nṛpatīnāṃ yac caritaṃ nānā-rasa-bhāva-ceṣṭitaṃ bahudhā | sukha-duḥkhotpattikṛtaṃ bhavati hi tan nāṭakaṃ nāma ||* (NŚ XVIII. 10-12). Pour le détail de l'interprétation de certains composés nominaux que comporte cette définition, voir Leclère 2013 : 101-102.

[6] *trividhayā prasiddhyā prasiddhatvaṃ bhavati amuka evaṃkārī amutra deśa iti* (*Abhinavabhāratī* ad NŚ XVIII. 10, vol. II, p. 411).

[7] *yatra kavir ātma-śaktyā vastu śarīraṃ ca nāyakaṃ caiva | autpattikaṃ prakurute prakaraṇam iti tad budhair jñeyam || yad anārṣam athāhāryaṃ kāvyaṃ prakaroty abhūta-guṇa-yuktaṃ | utpanna-bījavastu prakaraṇam iti tad api vijñeyam ||* (NŚ XVIII. 45-46). La seconde partie de cette définition pose des problèmes d'interprétation, en particulier l'expression *yad anārṣam athāhāryaṃ* qui fait l'objet de plusieurs variantes dans la tradition manuscrite. Abhinavagupta y consacre un long développement pour expliquer que l'intrigue d'un prakaraṇa ne peut pas être tirée des œuvres des sages, telles que les épopées ou les recueils de légendes, mais qu'elle peut être empruntée (*āhāryaṃ*) aux cycles de contes comme la *Bṛhatkathā* ou aux œuvres des poètes du passé. Toutefois, la présence de différentes tournures négatives dans cette définition (*an-ārśaṃ* et *a-bhūta-guṇa-yuktaṃ*) invite plutôt à comprendre que l'intrigue « ne doit pas être empruntée » (*a-hāryaṃ*) à quelque source que ce soit. Sur le germe (*bīja*), un des cinq moyens d'atteindre le but (*arthaprakṛti*) dont dispose le héros selon la théorie, voir Lévi 1963 : 34-35 ; Bansat-Boudon 1992 : 130-131.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

Comme le souligne le verbe *prakṛ*, « produire », choisi par le théoricien, le *prakaraṇa* est littéralement la « production » du seul poète, le fruit de sa seule imagination, une fiction dramatique surgie spontanément de sa conscience. Bharata précise également que le héros du *prakaraṇa* doit être d'un rang moins illustre que celui du *nāṭaka* : « Ce que l'on doit connaître sous le nom de *prakaraṇa*, ce sont les diverses aventures que vivent des brahmanes, des marchands, des compagnons de roi, des chapelains, des ministres, des chefs de caravane »[8]. À la suite de ces deux définitions, Bharata glisse celle d'un onzième genre dramatique, la *nāṭikā*, qui tient à la fois du *nāṭaka* et du *prakaraṇa* : en effet, si son héros est un roi comme dans le premier genre, son sujet « doit être créé de toutes pièces » (*utpādya*) comme dans le second[9].

Bharata définit ensuite quatre genres dramatiques qui ont en commun un héros célèbre : le *samavakāra*[10], l'*īhāmṛga*[11], le *ḍima*[12] et le *vyāyoga*[13]. Puis Bharata aborde le genre de l'*utsṛṣṭikāṅka* dont une des particularités est d'avoir l'une ou l'autre source d'inspiration : « il peut avoir un sujet et un cadre célèbres, comme il peut ne pas être célèbre ; il est dépourvu de personnages divins, mais peut être pourvu de tous les autres »[14], ce qui comprend non seulement les personnages humains de rang royal, mais aussi tous ceux qui peuplent les couches inférieures de la société et figurent dans des genres tels que le *prakaraṇa*. Enfin, Bharata termine la liste par trois genres, le *prahasana*, le *bhāṇa* et la *vīthī*, dont on devine qu'ils sont regroupés parce qu'ils mettent en scène non pas des héros ayant vécu dans un passé lointain, mais des personnages populaires inspirés aux dramaturges par l'observation de leur environnement quotidien[15].

[8] *vipra-vaṇik-sacivānām purohitāmātya-sārthavāhānām | caritam yan naikavidhaṃ jñeyam tat prakaraṇaṃ nāma* || (NŚ XVIII. 48)

[9] *prakaraṇa-nāṭaka-bhedād utpādyaṃ vastu nāyakaṃ nṛpatim* (NŚ XVIII. 58).

[10] *devāsura-bīja-kṛtaḥ prakhyātodātta-nāyakaś caiva | try-aṅkas tathā tri-kapaṭas tri-vidravaḥ syāt tri-śṛṅgāraḥ* || (NŚ XVIII. 63).

[11] *yad vyāyoge kāryaṃ ye puruṣā vṛttayo rasāś caiva | īhāmṛge'pi te syuḥ kevalam amara-striyā yogaḥ* || (NŚ XVIII. 81). « Dans l'*īhāmṛga*, l'action, les personnages masculins, les manières et les émotions doivent être les mêmes que dans le *vyāyoga* », dont Bharata dit un peu plus loin qu'il a un héros et une intrigue célèbres (voir ci-dessous n. 13). « Mais l'*īhāmṛga* met en scène une femme de condition divine », alors que les personnages féminins sont peu nombreux dans l'intrigue guerrière du *vyāyoga* (*alpa-strī-jana-yuktas*, NŚ XVIII. 90). Sur les quatre *vṛtti* ou « manières » du texte dramatique, voir Lévi 1963 : 87-93 ; Bansat-Boudon 1992 : 169-180.

[12] « Un *ḍima* doit avoir un sujet et un cadre célèbres, ainsi qu'un héros célèbre et noble ; il doit présenter les caractéristiques de six émotions et comporter quatre actes » (*prakhyāta-vastu-viṣayaḥ prakhyātodātta-nāyakaś caiva | ṣaḍ-rasa-lakṣaṇa-yuktaś catur-aṅko vai ḍimaḥ kāryaḥ* || NŚ XVIII. 84). Le terme *lakṣaṇa* peut renvoyer à des ornements rhétoriques dans la théorie dramatique (*cf.* Lévi 1963 : 104-112), mais il semble avoir ici un sens assez vague, comme le suggère du reste sa disparition du commentaire d'Abhinavagupta ou des définitions du *ḍima* que donnent Dhanaṃjaya (DR III. 57-60) et les autres théoriciens tardifs.

[13] « Ceux qui connaissent les règles doivent donner au *vyāyoga* un héros et une intrigue célèbres » (*vyāyogas tu vidhijñaiḥ kāryaḥ prakhyāta-nāyaka-śarīraḥ*, NŚ XVIII. 90).

[14] *prakhyāta-vastu-viṣayas tv aprakhyātaḥ kādacid eva syāt | divya-puruṣaiḥ viyuktaḥ śeṣair yukto bhavet puṃbhiḥ* || (NŚ XVIII. 94).

[15] Genre double, le *prahasana* peut être une comédie au style soigné tournant en ridicule les hommes de religion – c'est le *prahasana* « pur » (*śuddha*) – ou une farce plus grossière mettant en scène des courtisanes, des serviteurs, des eunuques, des libertins, des gredins et des tapineuses : c'est le *prahasana* « composite » (*saṃkīrṇa*) (NŚ XVIII. 102-106). Le *bhāṇa* est un seul-en-scène comique en un acte dans lequel l'acteur fait vivre par les ressources de son jeu toute une galerie de personnages interlopes, tels que malandrins et souteneurs (NŚ XVIII. 107-110). Quant à la *vīthī*, le *Nāṭyaśāstra* ne précise pas si elle a une intrigue connue ou inventée, mais la deuxième solution est rendue plausible par la proximité de ce genre avec le *bhāṇa* : c'est également une pièce en un acte, qui peut être interprétée soit par un seul acteur, soit par deux acteurs. Sylvain Lévi comprend de la suite de la définition que le genre peut même admettre trois

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

Le double critère de l'intrigue et du héros semble donc avoir été primordial aux yeux de Bharata non seulement pour définir chaque genre dramatique, mais aussi pour organiser l'ensemble de l'exposé : après avoir présenté le couple antithétique formé par le *nāṭaka* et le *prakaraṇa*, puis mentionné brièvement la *nāṭikā* qui procède selon lui de ces deux genres, le sage regroupe d'une part les genres dont l'intrigue est tirée de récits célèbres et d'autre part les genres dont l'intrigue est inventée par le dramaturge en se servant habilement comme d'un pivot du seul genre qui semble accepter les deux types d'intrigue, l'*utsṛṣṭikāṅka*.

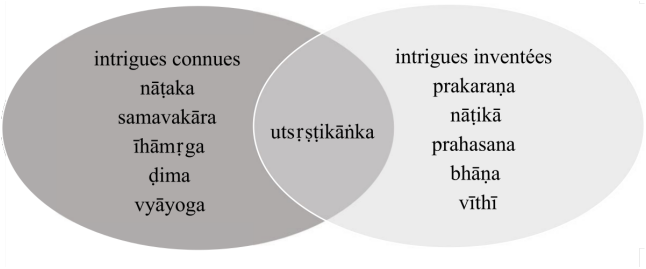


Fig. 2 : Répartition des genres dramatiques selon la nature de l'intrigue

Avec cinq genres reposant sur un récit célèbre, cinq genres présentant une histoire inventée, et un genre acceptant les deux types d'intrigue, la dramaturgie de l'Inde classique présente donc un apparent équilibre. Toutefois, la prééminence du mythe se remarque à plusieurs détails.

Tout d'abord, il n'est pas anodin que Bharata présente le *nāṭaka* avant le *prakaraṇa*, et qu'il rejette en fin d'exposé les trois genres qui ne s'inspirent pas de la mythologie. De plus, si l'intrigue connue est désignée de façon cohérente dans le *Nāṭyaśāstra* par un seul et même terme, *prakhyāta*[16], l'intrigue imaginaire, en revanche, ne dispose pas d'une étiquette aussi claire : quand il ne se dispense pas de la qualifier, Bharata hésite entre un terme négatif, *aprakhyāta*, dans la définition de l'*utsṛṣṭikāṅka*, et trois termes dérivés de la racine verbale *utpad*, « surgir », à savoir *autpattika*, *utpanna* et *utpādya*, pour tenter d'exprimer le processus créatif à l'œuvre dans le *prakaraṇa* et la *nāṭikā*[17].

personnages de catégorie supérieure, moyenne ou inférieure, mais ce dernier point n'est pas clair, comme le montrent les divergences entre les théoriciens ultérieurs : si Sāgaranandin dit que la *vīthī* doit être mise en scène par trois acteurs, Abhinavagupta et Dhanaṃjaya ne retiennent que les deux premières options. Toujours est-il qu'aucun ne précise que ces personnages sont connus (NŚ XVIII. 112-113 ; DR III. 68-70 ; NLRK 2906 ; Lévi 1963 : 144).

[16]Ce n'est que dans le commentaire d'Abhinavagupta et les traités ultérieurs que le terme se trouve par endroits remplacé par les participes passés passifs de même sens *khyāta* et *prasiddha*.

[17]Encore faut-il noter que ces termes ne semblent pas suffire à l'auteur, puisqu'il les complète dans la définition du *prakaraṇa* par une explication étymologique (en rattachant le nom du genre à la racine prakṛ, « produire ») et une référence à la puissance créative du poète (*ātma-śaktyā*). Les théoriciens ultérieurs peineront tout autant à instaurer une terminologie unique pour ce type d'intrigue : par exemple, Dhanaṃjaya semble privilégier le terme *utpādya* au tout début du Daśarūpaka : « l'intrigue est de trois sortes, du fait de la triple distinction entre ce qui est célèbre (*prakhyāta*), ce qui est doit être créé de toutes pièces (*utpādya*) et ce qui est mixte (*miśra*) » (*prakhyātotpādya-miśratva-bhedāt tredhā'pi tat tridhā* | DR I. 15). Mais il lui substitue *kalpita*, « fabriqué », dans la définition du *bhāṇa* (« son sujet est fabriqué » *vastu kalpitam* DR III. 51), et il a recours à une périphrase pour désigner la part d'imagination dans l'*utṣṛṣṭikāṅka*, un des deux

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

Par ailleurs, le terme *itivṛtta*, « ce qui est arrivé ainsi », qui alterne dans le traité avec *vastu*, « sujet, matière », pour désigner l'intrigue, se trouve par moments remplacé et comme glosé par l'expression *pūrvavṛtta*, « ce qui est arrivé autrefois »[18]. Il en ressort que l'intrigue théâtrale est *a priori* inspirée des aventures qu'ont vécues les héros du passé. C'est d'ailleurs ce que raconte le mythe d'origine du théâtre : non seulement Brahmā créa le théâtre en l'associant au récit épique (*itihāsa*)[19], mais les premiers drames interprétés dans le monde des dieux eurent pour sujet des épisodes fameux de la mythologie indienne : la toute première représentation mit en scène le combat primordial entre les Devas et leurs ennemis les Asuras, puis le dieu Brahmā écrivit deux drames, l'*Amṛtamanthana* (« Le barattage de l'ambroisie »), un *samavakāra* retraçant comment Devas et Asuras barattèrent l'océan de lait pour récupérer l'ambroisie et d'autres trésors engloutis par le déluge, et le *Tripuradāha* (« L'incendie des trois cités »), un *ḍima* commémorant la victoire de Śiva contre les trois cités construites dans les airs par les Asuras[20]. Les seules pièces « inventées » que le *Nāṭyaśāstra* évoque brièvement sont les comédies (*prahasana*) que les fils de Bharata jouèrent pour se moquer des grands sages et qui leur valurent d'être maudits par ces derniers[21].

1.2 Une production dramatique imprégnée de culture mythologique

Primordial dans la théorie théâtrale, le matériau légendaire est également prépondérant dans le corpus des pièces qui nous sont parvenues et ce, malgré l'improductivité apparente de trois genres mythologiques. En effet, les seuls spécimens conservés de *ḍima*, de *samavakāra* et d'*īhāmṛga* datent du 12e s. et sont l'œuvre d'un seul et même dramaturge, Vatsarāja[22]. De même, le genre mixte de l'*utsṛṣṭikāṅka* n'est connu qu'à travers une seule pièce du 9e s., le *Vibudhānanda* (« La joie des sages »), dont le sujet est du reste inventé et non pas tiré d'un récit connu[23]. Parmi les genres productifs,

genres à avoir selon lui une intrigue mixte : « il faut développer une action célèbre avec son intelligence » (*utṣṛṣṭikāṅke prakhyātaṃ vṛttam buddhyā prapañcayet*, DR III. 70). Quand il vient au deuxième genre à intrigue mixte, l'*īhāmṛga*, il précise que ses protagonistes sont célèbres (*nāyaka-pratināyakau khyātau*), mais élude totalement la dimension fictive de l'intrigue (DR III. 72-75).

[18] NŚ XIX. 145, *cf.* Bansat-Boudon 1992 : 127 ; Leclère 2013 : 117.

[19] *Cf.* Bansat-Boudon 2004 : 71.

[20] Par ailleurs, deux autres sources, le *Padmapurāṇa* et le drame de Kālidāsa intitulé *Vikramorvaśī*, évoquent une quatrième pièce mythologique, le *Lakṣmīsvayaṃvara*, que Sarasvatī, l'épouse de Brahmā, aurait composée sur le thème du mariage du dieu Viṣṇu avec la déesse Lakṣmī, surgie elle aussi de l'océan de lait (*cf.* Bansat-Boudon 2004 : 78-79).

[21] Bansat-Boudon 2004 : 83 n. 42.

[22] Avec pour titres respectifs *Tripuradāha* (« L'incendie des trois cités ») et *Samudramathana* (« Le barattage de l'océan »), son *ḍima* et son *samavakāra* semblent d'ailleurs destinés à incarner les archétypes de ces deux genres évoqués dans le *Nāṭyaśāstra*. Seul son *īhāmṛga*, le *Rukmiṇīpariṇaya* (« Le mariage de Rukmiṇī »), présente une intrigue plus originale empruntée à la légende de Kṛṣṇa, une des dix incarnations du dieu Viṣṇu. Il faut noter qu'un théoricien du 13e s., Sāgaranandin, associe dans le *Nāṭakalakṣaṇaratnakośa* des titres d'œuvres à la définition de chacun de ces genres, sans que l'on puisse déterminer si elles ont réellement existé ou s'il les a inventées : il donne ainsi comme exemples de *ḍima* le *Narakoddharaṇa* et le *Vṛtroddharaṇa* (respectivement consacrés aux meurtres des démons Naraka et Vṛtra, à en croire les titres), puis il cite le *Śakrānanda*, « La Joie d'Indra », au sujet du *samavakāra*, et mentionne deux *īhāmṛga*, le *Kundaśekharavijaya* ou « La Victoire de Kundaśekhara » et l'*Urvaśīmardana* ou « Urvaśī opprimée » (cette dernière pièce portant peut-être sur l'enlèvement de l'Asparas par le démon Keśin et l'intervention de Purūravas pour la délivrer, événements évoqués dans le premier acte de *Vikramorvaśī* de Kālidāsa).

[23] Cette pièce présente la particularité d'être insérée dans un roman prakrit, le *Caupannamahāpurisacariya* ou « Histoire des cinquante-quatre grands hommes » du moine jaina Śīlāṅka. Elle retrace les amours du prince Lakṣmīdhara et de la princesse Bandhumatī qui s'achèvent tragiquement par la mort accidentelle du héros suite à une morsure de cobra et le suicide de l'héroïne sur le bûcher funèbre de son bien-aimé. Pour une analyse plus détaillée de la pièce, voir Chojnacki et Leclère 2012. Certains chercheurs ont vu dans l'*Ūrubhaṅga* (« Les cuisses brisées) attribué à Bhāsa un autre exemple d'*utsṛṣṭikāṅka*, mais cette pièce en

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

on ne trouve donc que deux genres à intrigue connue, le *nāṭaka* et le *vyāyoga*, pour quatre genres à intrigue inventée, le *prakaraṇa*, la *nāṭikā*, le *bhāṇa* et le *prahasana*[24]. Cependant, le genre du *nāṭaka* représente à lui seul plus de la moitié des pièces conservées toutes périodes confondues, et le *vyāyoga* connaît une popularité croissante au fil des siècles[25]. De plus, il faut établir une distinction au sein du deuxième groupe entre *nāṭikā* d'une part, *prakaraṇa*, *bhāṇa* et *prahasana* d'autre part. En effet, la *nāṭikā* est un genre mixte, car tout en ayant une intrigue inventée, elle met en scène des héros du temps jadis, et convoque de ce fait tout un arrière-plan légendaire à travers eux[26]. En revanche, le *prakaraṇa*, le *bhāṇa* et le *prahasana* mettent en scène des personnages de moyenne ou de basse condition et s'inscrivent dans un univers proche de l'expérience quotidienne des spectateurs. Les légendes n'y font donc l'objet que de rares et brèves allusions, dans les bénédictions inaugurales au premier chef, et au hasard des conversations entre les personnages[27].

Source d'inspiration du *nāṭaka*, du *vyāyoga* et aussi, quoique dans une moindre mesure, de la *nāṭikā*, le matériau légendaire domine donc clairement dans la production du théâtre sanskrit[28]. Les dramaturges étaient d'ailleurs tout à fait conscients qu'une bonne histoire et des personnages attachants pouvaient garantir à eux seuls le succès de la représentation, et les pièces conservées témoignent de leur souci de trouver un sujet intéressant dans l'immense tradition narrative qu'ils avaient à leur disposition[29]. La grande épopée hindoue du *Mahābhārata*, qui retrace la lutte entre les cinq frères Pāṇḍava et leurs cousins les cent Kaurava, fournit naturellement la plupart des intrigues de *vyāyoga*, puisque ce genre dramatique se caractérise par une thématique

un acte inspirée du *Mahābhārata* semble être plutôt un vyāyoga (*cf.* Gerow 1985 : 407 n. 11). Quoique prodigue de titres, Sāgaranandin n'en donne aucun à l'appui de sa définition de l'*utsṛṣṭikāṅka*, dont il simplifie le nom en *aṅka* « acte ».

[24] La *vīthī* ne semble pas avoir eu d'existence en tant que genre autonome, même si ses éléments constitutifs ont pu être réemployés dans d'autres genres. Sāgaranandin donne comme exemple de *vīthī* la *Bakulavīthikā*, mais c'est aussi le titre du premier acte d'un *prakaraṇa*, le *Mālatīmādhava* de Bhavabhūti (8e s.), et pour illustrer les différents *vīthyaṅga* ou « membres de *vīthī* », il cite par exemple la *Ratnāvalī* de Harṣa, une *nāṭikā*, ou le *Veṇisaṃhāra* de Bhaṭṭa Nārāyaṇa, un *nāṭaka*. Pour une liste des treize *vīthyaṅga*, voir Lévi 1963 : 112-117.

[25] Sur la productivité des genres dramatiques aux époques préclassique, classique et médiévale, voir Leclère 2013 : 43-50.

[26] Ainsi les amours du roi Udayana et de la reine Vāsavadattā connues à travers la *Bṛhatkathā* et ses nombreuses réécritures sont-elles remémorées dans les deux *nāṭikā* qui mettent en scène ces personnages, Ratnāvalī et Priyadarśikā de Harṣa (7e s.). Au troisième acte de la seconde pièce, l'héroïne éponyme se retrouve même à jouer le rôle de Vāsavadattā dans une pièce qui retrace la façon dont elle avait été séduite par Udayana lorsque, captif de son père, il lui donnait des leçons de musique. Udayana prend alors subrepticement la place de l'actrice qui devait jouer son propre rôle et, par la grâce d'une mise en abyme virtuose, les mots d'une ancienne passion servent à en déclarer une nouvelle, à l'insu de la reine qui assiste à la représentation. Sur cette mise en abyme, voir *Théâtre de l'Inde ancienne*, p. 1391-1401.

[27] À titre d'exemple, le *Pādatāḍitaka* de *Śyāmilaka*, un *bhāṇa* du 5e s. environ, commence par deux strophes rappelant comment Śiva consuma avec le feu de son troisième œil Kāma, le dieu de l'amour, alors que ce dernier le visait d'une de ses flèches pour le faire tomber amoureux de la déesse Pārvatī (cet épisode très célèbre a notamment été traité à la même époque par Kālidāsa dans son grand poème *Kumārasambhāva* ou *La Naissance de Kumāra*). Puis se trouvent évoqués dans le corps même de la pièce différents personnages du *Mahābhārata* (Bhagadatta, Bhīma et Duryodhana) ainsi que la fuite d'Udayana et Vāsavadattā à dos d'éléphant, épisode célèbre de la *Bṛhatkathā* (*The Quartet of Causeries*, p. 5, 67, 135, 139).

[28] Bien que son intrigue soit censée être créée de toutes pièces, le *prakaraṇa* a lui aussi accepté dans la pratique des sujets connus tirés des recueils de contes, ce que des théoriciens comme Abhinavagupta ont tenté de justifier en commentant certains termes de la définition du *Nāṭyaśāstra* (*cf.* n. 7 ci-dessus).

[29] Dans le prologue de *Vikramorvaśī*, Kālidāsa réclame ainsi l'attention du public « par respect pour le sujet et le héros parfaits » qui vont être représentés sur scène (*sad-vastu-puruṣa-bahumānāt*, *Vikramorvaśī* I. 2).

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

guerrière[30]. Mais pour ce qui est des *nāṭaka* et des *nāṭikā* qui nous sont parvenus, ils empruntent leurs personnages non seulement aux différents niveaux narratifs du *Mahābhārata*[31], mais aussi aux recueils de légendes hindoues connus collectivement sous le nom de Purāṇas[32], au vaste cycle de contes de la *Bṛhatkathā*[33] et surtout à la deuxième grande épopée hindoue : le *Rāmāyaṇa* de Vālmīki.

2 Un mythe emblématique : les adaptations scéniques de la légende de Rāma

Comme le résume Sylvain Lévi, « entre les sujets préférés des poètes, les aventures de Rāma tiennent le premier rang. Depuis les premiers essais du théâtre, le public ne s'est pas lassé de les voir »[34]. De fait, cette épopée fait l'objet d'adaptations scéniques dès le 5e s. au plus tard, comme en témoigne la *Kundamālā* de Diṅnāga[35], et sur la soixantaine de *nāṭaka* qui ont été composés entre le milieu du premier millénaire et le milieu du second millénaire, près de la moitié s'inspirent des aventures de Rāma. Plusieurs ne sont connus qu'à travers des citations éparses, ou n'ont laissé à la postérité qu'un simple titre, mais douze d'entre eux ont été intégralement conservés[36].

[30] Deux des frères Pāṇḍava sont les héros de la plupart des spécimens conservés : Arjuna, le parfait archer, lutte contre Śiva déguisé en sauvage dans le *Kirātārjunīya* de Vatsarāja, et met en déroute les Kaurava venus razzier les vaches du roi Viraṭa dans le *Pārthaparākrama* de Prahlādana et le *Dhanaṃjayavijaya* de Kāñcana ; Bhīma, le lutteur intrépide, vainc le démon Baka dans le *Madhyamavyāyoga* attribué à Bhāsa et le *Nirbhayabhīmavyāyoga* composé par Rāmacandra. D'autres pièces en un acte attribuées à Bhāsa, et identifiées par certains spécialistes comme des *vyāyoga*, sont également inspirées d'épisodes du *Mahābhārata* (*cf.* Leclère 2013 : 41).

[31] Le récit principal du *Mahābhārata* a par exemple inspiré l'intrigue du *Veṇīsaṃhāra* (« Les tresses renouées ») de Bhaṭṭa Nārāyaṇa (8e s.), qui commence par l'échec des pourparlers entre Pāṇḍava et Kaurava et s'achève par la victoire des Pāṇḍava lorsque Bhīma tue Duryodhana, le dernier Kaurava survivant. Draupadī, l'épouse des cinq frères que les Kaurava ont jadis offensée, peut alors accomplir son vœu de renouer ses cheveux après les avoir lavés dans le sang ennemi, d'où le titre de la pièce. Mais le *Mahābhārata* regorge aussi de récits secondaires qui ont également pu faire l'objet d'adaptations théâtrales : la pièce la plus célèbre du théâtre sanskrit, l'*Abhijñānaśakuntalā* (« Śakuntalā et l'anneau du souvenir ») de Kālidāsa, met ainsi en scène une histoire d'amour tirée de la première section du *Mahābhārata*, l'*Ādiparvan* ou « Livre des Origines », celle de Śakuntalā et Duṣyanta, parents de Bharata et lointains ancêtres des Pāṇḍava et des Kaurava (tous désignés comme Bhārata ou « descendants de Bharata » dans le titre de l'épopée).

[32] Par exemple, le *Caṇḍakauśika* de Kṣemīśvara (10e s.) et le *Satyahariścandra* de Rāmacandra (12e s.) adaptent à la scène les démêlés du roi Hariścandra avec l'ascète Viśvāmitra, dont la version la plus connue se trouve dans un recueil de légendes daté du 3e s. environ, le *Markaṇḍeyapurāṇa*.

[33] Voir ci-dessus n. 26.

[34] Lévi 1963 : 267.

[35] D'autres *nāṭaka* ont peut-être été composés au cours de la première moitié du premier millénaire, mais leur datation exacte fait débat : ainsi en va-t-il du *Pratimānāṭaka* et de l'*Abhiṣekanāṭaka*, deux pièces traditionnellement attribuées à un prédécesseur de Kālidāsa, Bhāsa (3e s.), mais peut-être postérieures de plusieurs siècles, ou du *Rāghavānanda* de Viśākhadatta, situé par les uns au 4e s. et par d'autres au 7e s. Un autre indice d'une transposition précoce du *Rāmāyaṇa* sur scène est fourni par le *Harivaṃśa*, un recueil de légendes hindoues du début du premier millénaire qui sert d'appendice au *Mahābhārata*. On y raconte que Pradyumna, le fils de Kṛṣṇa, et ses amis se firent passer pour une troupe d'acteurs afin d'être admis à la cour du roi des démons Vajranābha, et qu'ils poussèrent la supercherie jusqu'à jouer des *nāṭaka* adaptés de différents épisodes du *Rāmāyaṇa*, comme la légende de l'ascète Ṛṣyaśṛṅga, qui figure dans le premier chant de l'épopée consacré à l'enfance des héros, ou l'agression de la nymphe Rambhā par le démon Rāvaṇa, que l'on trouve à l'autre extrémité de l'épopée, dans le septième chant (*Harivaṃśa*, II. 89-93 ; *cf.* Lévi 1963 : 268, 328- 329 et *Le Rāmāyaṇa* de Vālmīki, p. 24-29, 1287-1290 pour les épisodes concernés).

[36] Il faut encore leur ajouter deux drames irréguliers, une pièce en un acte, le *Dūtāṅgada* ou « Aṅgada messager » de Subhaṭa, et le *Mahānāṭaka* attribué au singe Hanumān, une pièce de dimensions colossales (9 actes et 730 vers dans une recension, 14 actes et 581 vers dans l'autre) entre autres bizarreries (Lévi 1963 : 241-244 ; Leclère 2013 : 52-62). Sur les autres adaptations théâtrales du *Rāmāyāṇa* qui n'ont été conservées qu'à l'état de fragments, voir Raghavan 1961.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973



Fig. 3 : Présentation chronologique des *nāṭaka* inspirés du *Rāmāyaṇa*.

Il faut dire que le *Rāmāyaṇa* avait de quoi séduire, avec ses personnages attachants, sa construction claire et ses aspects merveilleux. Le héros, Rāma, est le fils aîné du roi Daśaratha et possède toutes les qualités pour succéder à son père sur le trône d'Ayodhyā, mais, suite aux manœuvres de sa belle-mère Kaikeyī qui cherche à favoriser son propre fils Bharata, il est condamné à un exil de douze ans et part dans la forêt en compagnie de son épouse Sītā et de son demi-frère Lakṣmaṇa. Là, il rencontre des ermites qu'il protège des attaques de créatures démoniaques, les Rākṣasa, mais leur roi Rāvaṇa est informé par sa sœur Śūrpanakhā de la beauté de Sītā et vient enlever la jeune femme pendant qu'un complice transformé en gazelle d'or tient éloigné Rāma et Lakṣmaṇa. Installé dans son palais volant Puṣpaka, Rāvaṇa retourne avec sa prisonnière sur l'île de Laṅkā, malgré l'opposition héroïque du vautour Jaṭāyus. Rāma et Lakṣmaṇa se lancent alors à la recherche de Sītā et rencontrent en chemin le singe Sugrīva, lui-même exilé par son frère Vālin du royaume de Kiṣkindhā. Rāma aide Sugrīva à remonter sur le trône en éliminant Vālin, et en échange, les singes assistent les princes dans leur quête de Sītā. L'un d'eux, Hanumān, la retrouve à Laṅkā après avoir fait un bond miraculeux par-dessus l'océan, et revient en informer Rāma. L'armée des singes arrive au bord de l'océan et construit une digue pour gagner Laṅkā. La guerre commence, et au terme de nombreux combats, Rāma tue Rāvaṇa en duel. Sītā prouve sa pureté par une ordalie dans le feu, et le couple réuni rentre à Ayodhyā, où Rāma est consacré roi. Toutefois, Sītā continue de faire l'objet de rumeurs calomnieuses au sujet de son séjour à Laṅkā, si bien que Rāma se résigne à l'exiler sans savoir qu'elle est enceinte. Sītā trouve refuge dans l'ermitage de Vālmīki où elle met au monde des jumeaux, Kuśa et Lava. Des années plus tard, Rāma les retrouvent à l'occasion d'un sacrifice de cheval, mais Sītā fait le vœu d'être reprise en son sein par la terre si elle est toujours restée fidèle à Rāma, et disparaît ainsi à la vue de son mari.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973



Fig. 4 : Rāma et Sītā aperçoivent la gazelle d'or. Temple Rāma Bhadrālaya, Penukonda (Andhra Pradesh). Photo de l'auteur, 2018.

Malgré tout le charme que pouvait présenter cette épopée, on peut néanmoins se demander comment les spectateurs pouvaient ne pas se lasser de la voir adapter sur scène encore et encore, d'autant qu'elle continuait de faire l'objet de récitations publiques en parallèle[37]. Les dramaturges eux-mêmes étaient d'ailleurs bien conscients de s'exposer à des reproches en choisissant un sujet aussi éculé, au point de s'en justifier parfois. Voici par exemple ce que dit le directeur de la troupe dans le prologue de l'*Anargharāghava* de Mūrāri (9e s.) :

« Bien que l'histoire de Vālmīki ait été représentée à de nombreuses reprises par de nombreux auteurs, ce savant descendant de prêtres du nom de Murāri ne commet aucune faute à la mettre en scène lui-même. Vois :

> Si les poètes délaissent l'histoire de Rāma en jugeant que leurs prédécesseurs l'ont déjà traitée jusqu'à l'épuisement, personne ne cherchera plus à imiter les immenses qualités de ce héros pour briller en ce monde ! Et comment les poètes pourront-ils se perfectionner, eux qui trouvent l'occasion de manifester toute la profondeur et tout le charme de leur puissante éloquence dans la description de telle ou telle de ses remarquables qualités ? »[38]

[37] Par exemple, une anecdote conservée dans un recueil de chroniques du 15e s. évoque une récitation de l'histoire de Sītā et Rāma par un interprète de chansons populaires (*cācarīyaka*) du nom de Haradeva dans le Gujarat de la première moitié du 13e s., c'est-à-dire dans le contexte spatio-temporel où fut également représenté l'*Ullāgharāghava* de Someśvara (*Purātanaprabandhasaṃgraha* 78. 12- 17).

[38] *ayaṃ tu prācetasīyaṃ kathā-vastu bahubhiḥ praṇītam api prayuñjāno nāparādhyāti śrotriyaputraḥ | paśya |*

yadi kṣuṇṇaṃ pūrvair iti jahati rāmasya caritaṃ
guṇair etāvadbhir jagati punar anyo jayati kaḥ |
svam ātmānaṃ tat-tad-guṇa-garima-gambhīra-madhura-
sphurad-vāg-brahmāṇaḥ katham upakariṣyanti kavayaḥ || (*Anargharāghava,* I. 9)

De même, dans le prologue de l'*Ullāgharāghava* de Someśvara, l'actrice s'étonne « que les membres de l'assemblée éprouvent le désir d'entendre l'histoire de Rāma alors qu'elle a été remâchée par toute une multitude de poètes » (*ajja kadhaṃ sayala-kayi-cakka-cavvide rāma-caride sāmāiyāṇaṃ savaṇecchā*). Le directeur lui rétorque que la gloire de Rāma comme l'éloquence de Vālmīki ne cessent de réjouir les esprits et qu'elles sont « comme neuves, même si elles ont été entendues cent fois dans le triple monde » (*tri-jagati śatadhāpi śrūyamāṇā naveva*) (*Ullāgharāghava*, I. 4+ [2. 12], 5).

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

En d'autres termes, Rāma semblait être, du fait de son exceptionnelle grandeur d'âme, le seul personnage susceptible d'offrir aux dramaturges l'opportunité de donner toute la mesure de leur talent. De surcroît, l'existence même de nombreuses adaptations théâtrales rendait le défi encore plus intéressant à relever : avec un sujet aussi largement connu que le *Rāmāyaṇa*, les dramaturges ne pouvaient espérer surprendre et séduire les spectateurs que par l'originalité de l'intrigue qu'ils en tireraient. En d'autres termes, tout l'intérêt d'une nouvelle pièce ne pouvait reposer que sur le seul traitement dramatique de la légende. C'est ce que met en lumière le théoricien Kuntaka dans son traité de poétique, le *Vakroktijīvita* (10e s.) :

> « Même lorsque différentes œuvres littéraires sont composées par les grands poètes sur un thème identique, elles s'avèrent posséder chacune une beauté individuelle infinie, grâce à la différence qui existe de l'une à l'autre.
>
> Nous pourrions prendre par exemple l'histoire originale de Rāma. Sur ce thème unique sont basées des œuvres littéraires aussi différentes que le *Rāmābhyudaya*, l'*Udāttarāghava*, le *Vīracarita*, le *Bālarāmāyaṇa*, le *Kṛtyārāvaṇa*, le *Māyāpuṣpaka* etc. Ce sont en effet des œuvres de premier ordre. Bien qu'elles soient toutes basées sur un thème identique, elles matérialisent un riche flot de sentiments variés et uniques, au point que chaque mot, chaque phrase, chaque incident brille d'un nouveau vernis d'originalité et remplit ces œuvres d'éclat. Chaque fois, nous sommes attirés par un aspect du caractère surhumain du héros nouvellement mis en lumière, et ces œuvres procurent un plaisir invariable aux connaisseurs qui les lisent encore et encore. »[39]

Ainsi, bien loin d'épuiser la légende, ces multiples adaptations théâtrales ont-elles paradoxalement contribué à l'enrichir de nouvelles perspectives.

2.1 Le traitement dramatique de la matière épique

En premier lieu, les dramaturges devaient nécessairement faire des choix pour ajuster au cadre étroit d'un drame comptant tout au plus dix actes la vaste matière d'une épopée en sept livres et vingt-cinq mille vers. À ce titre, il est notable que certains d'entre eux aient concentré leur attention sur une seule partie de l'histoire de Rāma : ainsi, c'est la répudiation de Sītā, telle qu'elle est racontée dans le septième et dernier livre du *Rāmāyaṇa*, qu'ont retracée Diṅnāga et Bhavabhūti dans la *Kundamālā* et l'*Uttararāmacarita* respectivement. À l'inverse, c'est du premier livre du *Rāmāyaṇa* que Hastimalla s'est inspiré pour décrire les péripéties qui mènent au mariage de Rāma et de Sītā dans le *Maithilīkalyāṇa*. Dans la plupart des pièces, cependant, c'est

39

apy eka-kakṣyayā baddhāḥ kāvya-bandhāḥ kavīśvaraiḥ
puṣṇanty anargham anyonya-vailakṣaṇyena vakratām ||

yathā rāmābhyudaya-udāttarāghava-vīracarita-bālarāmāyaṇa-kṛtyārāvaṇa-māyāpuṣpaka-prabhṛtayaḥ | te hi prabandha-pravarās tenaiva kathāmārgeṇa nirargala-rasāsāra-garbha-saṃpadā pratipadaṃ prativākyaṃ pratiprakaraṇaṃ ca prakāśamānābhinava-bhaṅgīprāyā ra[maṇīyatāṃ] bhrājiṣṇavo navanavonmīlita-nāyaka-guṇotkarṣās teṣāṃ harṣātirekam anekaśo'py āsvādyamānāḥ samutpādayanti sahṛdayānām | (*Vakroktijīvita*, IV. 25 et autocommentaire, *cf.* Leclère 2013 : 190-191).

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

plus largement la matière des six premiers livres de l'épopée qui constitue le sujet, jusqu'aux retrouvailles de Rāma et Sītā après la mort au combat de Rāvaṇa. Mais si le dénouement est toujours le même, le point de départ de l'action varie beaucoup d'une pièce à l'autre : par exemple, le *Mahāvīracarita* de Bhavabhūti, le *Bālarāmāyaṇa* de Rājaśekhara, ou encore l'*Anargharāghava* de Murāri commencent par les premières victoires de Rāma contre les démons sous la houlette du sage Viśvāmitra, tandis que le *Prasannarāghava* de Jayadeva s'ouvre sur un épisode ultérieur du premier livre de l'épopée, le concours au cours duquel les prétendants à la main de Sītā doivent bander l'arc du dieu Śiva. Dans l'*Ullāgharāghava*, cette épreuve a déjà été remportée par Rāma lorsque commence l'action. D'autres pièces comme le *Pratimānāṭaka* et le *Raghuvilāsa* commencent par les intrigues de palais du deuxième livre de l'épopée, et d'autres plus tard encore : c'est le cas de l'*Āścaryacūḍāmaṇi* dont le premier acte s'inspire directement du troisième livre de l'épopée en mettant en scène la rencontre des héros exilés dans la forêt avec la Rākṣasī Śūrpanakhā, ou de l'*Abhiṣekanāṭaka*, qui commence au moment où Rāma aide Sugrīva à reconquérir le trône de Kiṣkindhā, objet du quatrième livre du *Rāmāyaṇa*.

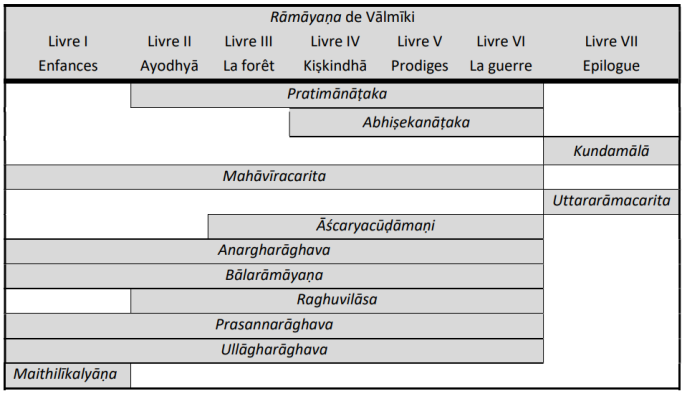


Fig. 5 : Correspondances entre les pièces inspirée du *Rāmāyaṇa* et les livres de l'épopée.

De plus, les dramaturges étaient tout à fait libres de traiter avec plus ou moins d'ampleur le contenu des différents livres : certains épisodes se trouvent parfois développés sur plusieurs actes, tandis que d'autres font l'objet d'ellipses ou de résumés dans le cadre de scènes d'introduction placées en début d'acte[40]. Par exemple, Bhavabhūti consacre les quatre premiers actes du *Mahāvīracarita* – sur un total de sept – à la matière du premier livre du *Rāmāyaṇa*, en retraçant comment Rāma remporta la main de Sītā en brisant l'arc de Śiva que les prétendants devaient essayer de bander, et comment il fut ensuite attaqué par un autre avatar de Viṣṇu, Paraśurāma, qui jugeait

[40]La théorie dénombre cinq *arthopakṣepa* ou procédés dramatiques pour évoquer des événements qui ne sont pas directement représentés sur scène. Parmi eux, on trouve deux types de scène d'introduction, le *viṣkambhak*a et le *pravešaka* qui se distinguent principalement par la condition sociale de leurs personnages et les langues qu'ils parlent. De surcroît, seul le *viṣkambhaka* peut se trouver au début de la pièce, le *pravešaka* apparaissant nécessairement entre deux actes. Pour plus de détails, voir Lévi 1963 : 59-60 ; Bansat-Boudon 1992 : 137-138.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

cet acte sacrilège[41]. Le second livre de l'épopée fait l'objet d'une ellipse entre l'acte IV et l'acte V, tandis que le troisième livre est presque intégralement résumé dans le dialogue entre les vautours Jaṭāyus et Sampāti qui tient lieu de scène d'introduction à l'acte V. Sampāti a en effet suivi toutes les aventures des héros dans la forêt jusqu'à leur rencontre avec Śūrpanakhā, et leur bataille contre les Rākṣasa menés par Khara et Dūṣaṇa. Lorsqu'il quitte Jaṭāyus, ce dernier voit Rāvaṇa enlever Sītā et s'élance hardiment contre le ravisseur : leur combat fera l'objet d'une ellipse entre la fin de ce prélude et le début de l'acte V.[42] Bhavabhūti consacre le cinquième acte à la fin du livre III et au livre IV de l'épopée, et laisse de côté le livre V pour en venir directement à la guerre entre Rāma et Rāvaṇa dans les deux derniers actes.

Pour évoquer la matière épique qu'ils ne transformaient pas directement en action dramatique, les dramaturges pouvaient aussi recourir à des procédés plus originaux. Bien qu'il ait resserré l'action de l'*Uttararāmacarita* sur le dernier livre du *Rāmāyaṇa*, le même Bhavabhūti imagine un moyen ingénieux de résumer la matière des six premiers livres de l'épopée au début de la pièce : dans le premier acte, en effet, Rāma, Sītā et Lakṣmaṇa se remémorent les principaux épisodes de leurs aventures en les voyant représentés dans la galerie de peintures du palais royal d'Ayodhyā. Mais ce faisant, ils semblent aussi pressentir les événements malheureux qui les attendent : en se revoyant plongé dans le désespoir par l'enlèvement de Sītā, Rāma semble confusément deviner qu'une nouvelle séparation est imminente, tandis que Sītā elle-même émet le souhait de retourner sur les lieux de leur exil sans se douter qu'elle va être tragiquement exaucée par son époux dès la fin de leur conversation. C'est là un autre aspect de la construction de l'intrigue : la temporalité cesse d'être linéaire et gagne ainsi en complexité et en signification. En miroir de cet acte initial, le septième et dernier acte de l'*Uttararāmacarita* contient d'ailleurs un autre procédé réflexif : parvenu à l'ermitage de Vālmīki où des années plus tôt Sītā s'est réfugiée et a donné naissance à des jumeaux, Rāma assiste à la représentation d'une pièce de théâtre qui va précisément lui apprendre ce qui est arrivé à sa femme après la sentence d'exil prononcée à la fin du premier acte.

Les pièces attribuées à Bhāsa témoignent également de cet effort d'organisation de la matière épique, en indiquant dès leur titre l'angle particulier en fonction duquel l'histoire est envisagée et réorganisée. Dans l'*Abhiṣekanāṭaka*, le drame héroïque du sacre, toute l'action tend à ce que Rāma soit rétabli dans sa dignité royale, dont il a été déchu à la fois par l'exil d'Ayodhyā et l'enlèvement de Sītā, qui symbolise la Fortune Royale[43]. Le thème du sacre est en outre redoublé : la pièce s'ouvre sur les événements qui conduisent au sacre de Sugrīva, entre l'acte I et l'acte II (sacre tout à fait légitime puisque Vālin l'accepte et transmet à Sugrīva un emblème de royauté avant de mourir), et, en symétrie, c'est le sacre du frère de Rāvaṇa, Vibhīṣaṇa, qui a lieu après la victoire de Rāma, entre l'acte V et l'acte VI.

[41] De la même façon, l'*Anargharāghava* et le *Prasannarāghava* comptent sept actes dont les quatre premiers traitent des événements relatifs au mariage de Sītā. Dans le *Bālarāmāyaṇa*, cet épisode est également traité en quatre actes, mais son importance est diminuée par le fait que la pièce s'étend sur dix actes.

[42] Autre ellipse, tout l'épisode de la gazelle d'or qui est censé avoir lieu pendant la conversation des vautours.

[43] Sītā est l'incarnation de Śrī, la Fortune, comme Rāma est l'avatar de Viṣṇu. Cette symbolique est explicite à l'acte V, lorsque Rāvaṇa cherche d'abord à récupérer la Fortune qui lui échappe, puis se tourne vers Sītā.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973



Fig. 6 : Rāma et Lakṣmaṇa font alliance avec le singe Sugrīva.
Temple des Mille Rāma, Vijayanagar (Karnataka). Photo de l'auteur, 2012.

2.2 Innovations et variations apportées au mythe

Pour présenter de façon nouvelle le matériau épique, les dramaturges avaient également la possibilité de développer des personnages et des épisodes qui ne figuraient qu'au second plan du *Rāmāyaṇa*, voire d'en insérer de nouveaux dans les interstices du récit-source. Comme le résume Sylvain Lévi, « les personnages et les scènes épisodiques sont le seul élément de variété » des pièces inspirées du *Rāmāyāṇa*, et « leur part va en s'étendant aux dépens du sujet réel. Le véritable sujet, l'exil des jeunes époux, leurs aventures dans les bois, l'enlèvement de Sītā disparaissent à l'arrière-plan »[44]. C'est là le signe d'une dégénérescence du théâtre aux yeux du grand indianiste français, mais à considérer de plus près les pièces découvertes depuis ce jugement quelque peu sévère, on serait plutôt tenté d'y voir une véritable efflorescence du sujet.

L'intrigue du *Pratimānāṭaka* met bien en lumière le double effort pour développer ce que l'épopée évoque à peine et inventer ce qu'elle ne raconte pas : ce drame héroïque des effigies (*pratimā*) doit en effet son titre à une scène totalement inventée par l'auteur au cours de laquelle Bharata pénètre dans une sorte de hall mortuaire de la dynastie royale d'Ayodhyā et comprend que son père Daśaratha n'est plus en voyant son effigie côtoyer celles de son aïeul Aja, de son bisaïeul Dilīpa et de son trisaïeul Raghu. Absent de la capitale au moment où sa mère Kaikeyī intriguait pour lui assurer le rang de prince héritier, Bharata ignorait en effet que Rāma était exilé et que Daśaratha en avait éprouvé un tel chagrin qu'il était mort peu de temps après[45]. Mais on trouve également dans cette pièce d'autres effigies de Daśaratha en la personne de ses propres fils, qui lui ressemblent tant physiquement et moralement et se montrent solidaires les uns envers les autres jusqu'aux retrouvailles finales.

[44] Lévi 1963 : 294.

[45] De même, Śaktibhadra évoque, dès le titre de sa pièce, l'*Āścaryacūḍāmaṇi* ou « Le merveilleux bijou frontal », une des principales innovations qu'il apporte au sujet, à savoir l'introduction d'objets magiques que les sages de la forêt Daṇḍakā offrent aux héros pour les remercier de les avoir débarrassés des Rākṣasas : une armure magique pour Lakṣmaṇa, et pour Rāma et Sītā, deux bijoux magiques, une bague pour lui, un joyau frontal pour elle, qui dissipent les fausses apparences des démons (Raghavan 1984 : 15-18).

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

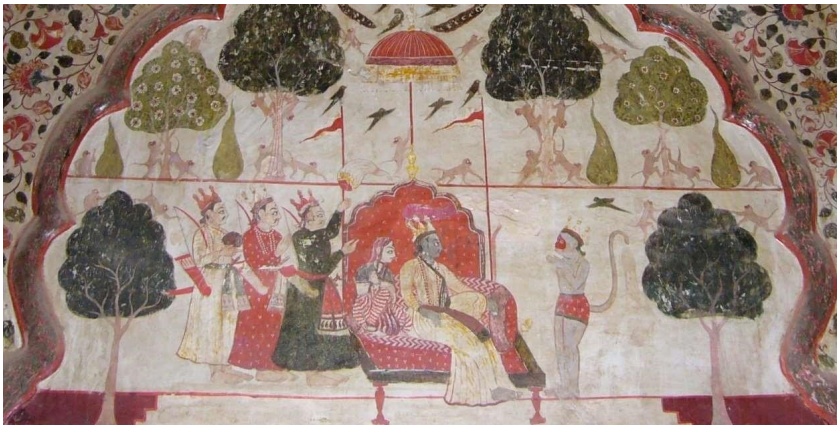


Fig. 7 : Rāma et Sītā de retour à Ayodhyā, entourés des trois frères de Rāma et d'un singe, probablement Hanumān. Palais d'Orchha (Madhya Pradesh). Photo de l'auteur, 2008.

La grandeur d'âme de Bharata se trouve particulièrement mise en valeur par le dramaturge : dans le *Rāmāyaṇa*, déjà, il refuse de monter sur le trône à la place de son frère aîné, et n'exerce qu'une forme de régence en attendant le retour de Rāma ; dans le *Pratimānāṭaka*, il se montre aussi extrêmement vindicatif à l'égard de sa propre mère, refusant de la saluer davantage de ce nom lorsqu'il apprend ses intrigues, ou se précipitant dans ses appartements pour la féliciter ironiquement de l'enlèvement de Sītā, digne couronnement de ses manœuvres contre Rāma.

Cette pièce illustre également comment les dramaturges pouvaient jouer sur certains détails de l'épopée. Dans le *Rāmāyaṇa*, Rāma reçoit de Kaikeyī les vêtements d'écorce qu'il va devoir porter dans la forêt, mais au premier acte du *Pratimānāṭaka*, c'est lui-même qui prend dans les réserves du théâtre royal des costumes d'ermites pour jouer avec Sītā à s'en revêtir, sans se douter qu'il anticipe ainsi une sentence d'exil. Le départ en exil donne également lieu à des variations intéressantes : dans le *Rāmāyaṇa*, les exilés prennent congé du roi de façon très solennelle, en lui touchant les pieds et en tournant autour de lui avec déférence, mais les dramaturges ont souhaité souligner l'aspect pathétique du moment : ainsi Rāma, Sītā et Lakṣmaṇa partent-ils sans mot dire à la fin de l'acte I du *Pratimānāṭaka*, tandis que Daśaratha se lamente à l'acte II ; à l'inverse, c'est Daśaratha qui, désespéré et honteux de devoir prononcer la sentence d'exil, refuse de voir une dernière fois ses enfants à l'acte I du *Raghuvilāsa* de Rāmacandra.

2.3 La réécriture du mythe

À côté de ces innovations et de ces variations mineures, les dramaturges ont également pris la liberté de réécrire plus en profondeur le *Rāmāyaṇa*, en dépit du respect qu'ils affichent pour la plupart envers Vālmīki.

Dans certains épisodes de l'épopée, en effet, les personnages ne manifestent pas la noblesse que l'on attend d'eux. Par exemple, les dramaturges ont cherché à atténuer la responsabilité de Kaikeyī dans l'exil totalement injuste de Rāma. Il est vrai que

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

dans le *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, la reine est en partie poussée à cette faute morale par sa servante, la bossue Mantharā, dont la difformité physique reflète la mentalité vicieuse. Néanmoins, Kaikeyī se montre elle-même inflexible, à l'image de sa propre mère, qui avait été prête à faire mourir son époux pour satisfaire sa curiosité. Dans le *Pratimānāṭaka*, Bharata accable sa mère de reproches, mais à l'acte VI, Kaikeyī finit par révéler à son fils que Daśaratha a jadis tué par mégarde le fils d'un sage et qu'en retour ce dernier l'a condamné à périr de la perte d'un fils. Bharata objecte qu'il aurait pu être exilé à la place de Rāma, ou qu'il n'y avait aucune raison de réclamer un exil de quatorze ans, mais Kaikeyī parvient à se disculper, et mère et fils se réconcilient à la fin de l'acte[46]. Dans d'autres pièces, ce sont les Rākṣasas qui endossent la responsabilité de l'exil de Rāma : grâce à ses pouvoirs magiques, la Rākṣasī Śūrpanakhā prend ainsi l'apparence de la servante Mantharā pour semer la zizanie à Ayodhyā au quatrième acte du *Mahāvīracarita* de Bhavabhūti[47], et elle se transforme en Kaikeyī elle-même au sixième acte du *Bālarāmāyana* de Rājaśekhara pour jouer avec un complice métamorphosé en Daśaratha la scène conduisant à l'exil de Rāma. *A fortiori*, les dramaturges ont pris soin de disculper Sītā et Rāma de toute action pouvant entacher la noblesse de leur conduite[48].

Mais de façon encore plus spectaculaire, c'est l'épilogue de l'épopée que certains dramaturges ont osé réécrire complètement. En effet, le théâtre sanskrit ignore le sens tragique et ne pouvait donc tolérer que Rāma et Sītā se retrouvent au terme de leurs aventures irrémédiablement séparés comme dans le *Rāmāyaṇa*. La *Kundamālā* comme l'*Uttararāmacarita* se terminent donc par un dénouement heureux, que les dramaturges ont habilement justifié en l'attribuant à Vālmīki lui-même : dans les deux pièces, en effet, c'est le légendaire auteur du *Rāmāyaṇa* qui intervient en personne au dernier acte pour réconcilier les amants et ainsi donner une nouvelle version de son propre texte[49].

3 Conclusion

Matériau privilégié du théâtre sanskrit dès ses origines, l'immense mythologie indienne n'a donc jamais cessé d'inspirer les dramaturges à travers les siècles : tandis que les uns se distinguaient en portant à la scène des légendes qui n'y avaient encore jamais été jouées, d'autres au contraire relevaient le défi de renouveler le traitement dramatique de légendes déjà adaptées par leurs prédécesseurs en jetant une nouvelle lumière sur certains épisodes, certains personnages ou certains thèmes à travers la construction

[46] *Théâtre de l'Inde ancienne*, p. 63-64.

[47] Au quatrième acte de l'*Anargharāghava*, on apprend que Mantharā est morte en allant rendre visite à Bharata dans la famille de Kaikeyī, et que Śūrpanakhā a pris possession de son corps à partir de ce moment.

[48] Dans l'épopée, Rāma confie Sītā à la garde de Lakṣmaṇa lorsqu'il part chasser la gazelle d'or, mais lorsque l'animal frappé à mort crie en contrefaisant la voix de Rāma, Sītā enjoint à Lakṣmaṇa de rejoindre son frère et, devant son refus de la laisser seule, finit par insinuer qu'il a des vues sur elle ou qu'il complote quelque chose avec Bharata. Quant à Rāma, il se rend coupable de traîtrise l'épopée en abattant d'une flèche dans le dos le singe Vālin alors que celui-ci est au corps-à-corps avec son frère Sugrīva (*cf.* Lévi 1963 : 31).

[49] Sur le dispositif particulier qui permet à Bhavabhūti de s'effacer devant Vālmīki, voir Jaspart-Pansu 1998 ; *Théâtre de l'Inde ancienne*, p. 1414-1418. De façon similaire, Purūravas et Urvaśī sont réunis à la fin de *Vikramorvaśī*, alors que dans les sources védiques et épiques, la nymphe retourne définitivement au ciel après avoir confié à son amant la garde de leur fils Āyus.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

de l'intrigue. C'est ainsi que les légendes se sont trouvées constamment enrichies de perspectives inattendues, de significations renouvelées, voire de nouvelles versions au fil des siècles, et le public devait prendre un immense plaisir à saisir toutes ces subtiles variations sur des thèmes qu'il connaissait et appréciait. Une histoire aussi connue que celle de Rāma s'est ainsi chargée d'interprétations littéraires, ésotériques, religieuses ou encore politiques selon les préoccupations du dramaturge, les intérêts du public ou les circonstances du temps. Dans la civilisation indienne, le mythe s'est donc nourri du théâtre tout autant que le théâtre s'est nourri du mythe. Le théâtre a même pu contribuer à faire émerger de nouveaux mythes, lorsque les dramaturges ont emprunté à une histoire plus ou moins récente le sujet de leurs pièces : à titre d'exemple, si Kālidāsa a mis en scène dans deux de ses *nāṭaka* des rois appartenant à la légendaire dynastie lunaire, Purūravas et Duṣyanta, c'est à la dynastie historique des Śuṅga (2e-1er s. av. J.-C.) qu'appartient Agnimitra, le héros éponyme du troisième *nāṭaka* que l'on a conservé de lui, *Mālavikāgnimitra* (« Mālavikā et Agnimitra »)[50].

Bibliographie

Textes sanskrits

Anargharāghava / Rāma Beyond Price by Murāri, edited and translated by Judit Törzsök, New York University Press / JCC Foundation, 2006 (Clay Sanskrit Library)

DR = *The Daśarūpa by Dhanaṃjaya*, translated with the text by George C. O. Haas, New York : Columbia University Press, 1912.

NLRK = *The Nāṭakalakṣaṇaratnakośa of Sāgaranandin*, edited by Myles Dillon, London : Oxford University Press, 1937 ; translated by Myles Dillon, Murray Fowler and V. Raghavan, Philadelphia : The American Philosophical Society, 1960.

NŚ = *The Nāṭyaśāstra of Bharatamuni*, with the commentary *Abhinavabhāratī* by Abhinavagupta, edited by R. S. Nagar, 4 volumes, Delhi / Ahmedabad : Parimal Publications, 1981-1984.

Purātanaprabandhasaṃgraha, edited by Muni Jinavijaya, Calcutta : Singhī Jaina Jñānapīṭha, 1936.

The Quartet of Causeries, by Shyamilaka, Vararuchi, Shudraka & Ishvaradatta, edited and translated by Czaba Dezső & Somadeva Vasudeva, New York University Press / JCC Foundation, 2009 (Clay Sanskrit Library).

Le Rāmāyaṇa de Vālmīki, édition établie sous la direction de Madeleine Biardeau et de Marie-Claude Porcher, Gallimard, 1999 (Bibliothèque de la Pléiade).

Théâtre de l'Inde ancienne [contenant la traduction de pièces de Bhāsa, Kālidāsa, Śūdraka, Harṣa, Bhavabhūti et Bhaṭṭanārāyaṇa], édition établie sous la direction de Lyne Bansat-Boudon, Gallimard, 2006 (Bibliothèque de la Pléiade).

The Ullāgharāghava by Someśvaradeva, edited by Muni Puṇyavijaya and Bhogilal J. Sandesara, Baroda : Oriental Institute, 1961.

The Vakroktijīvita of Kuntaka, edited by K. Krishnamoorthy, Dharwad : Karnatak University, 1977.

The Vikramorvaśī of Kālidāsa, edited by H. D. Velankar, Delhi : Sahitya Akademi, 1981.

[50] Sur cette pièce, voir la notice qui accompagne sa traduction dans *Théâtre de l'Inde ancienne*, p. 1341-1347. Il faut noter que plusieurs siècles séparaient Kālidāsa d'Agnimitra. D'autres dramaturges ont été plus hardis en adaptant à la scène la vie de personnages contemporains, à l'encontre des prescriptions théoriques. Sur la notion de drame historique dans le contexte du théâtre sanskrit, voir Leclère 2013 : 152-166.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

Études

Bansat-Boudon, Lyne, *Poétique du théâtre indien. Lectures du Nāṭyaśāstra*, Paris : École Française d'Extrême-Orient, 1992.

Bansat-Boudon, Lyne. « Naissance du théâtre. Récit d'un mythe d'origine. » *Pourquoi le théâtre ? La réponse indienne*. Mille et une nuits, 2004, p. 63-88.

Chojnacki, Christine, et Leclère, Basile, « Interpreting New Literary Forms in Jain Medieval Literature : the *Vibudhānanda* Play in Śīlāṅka's Novel *Cauppaṇṇamahāpurisacariya* » in Jayandra Soni (éd.), *Jain Studies. Proceedings of the DOT 2010 Panel in Marburg*, Germany, New Delhi : Aditya Prakashan, 2012, p. 167-200.

Gerow, Edwin, « Bhāsa's *Ūrubhaṅga* and Indian Poetics », *Journal of the American Oriental Society* 105.3, 1985, p. 405-412.

Jaspart-Pansu, Carole, « La mise en abyme dans l'*Uttararāmacarita* de Bhavabhūti » in Lyne Bansat-Boudon (dir.), *Théâtres indiens*, Paris : Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, p. 123-136.

Kloetzi, Randy, and Hiltebeitel, Alf, « Kāla » in Shushil Mitta and Gene Thursby (éd.), *The Hindu World*, Routledge, 2004, p. 553-586.

Leclère, Basile, *Le théâtre de l'Inde médiévale entre tradition et innovation*. Marburg : Indica et Tibetica Verlag, 2013.

Lévi, Sylvain, *Le théâtre indien*, Honoré Champion, 1963 (1re édition 1890).

Raghavan, V., *Some Old Lost Rāma Plays*, Annamalainagar : Annamalai University, 1961.

Raghavan, V. « Introduction to the Translation of the Play » in Clifford Reis Jones (éd.), *The Wondrous Crest-Jewel in Performance. Text and Translation of the Āścaryacūḍāmaṇi of Śaktibhadra with the Production Manual from the Tradition of Kūṭiyāṭṭam Sanskrit Drama*, Delhi : Oxford University Press, 1984, p. 1-26.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973